

ANALYTICAL AND CROSS-CULTURAL STUDIES IN WORLD MUSIC

Michael Tenzer, John Roeder (yp.)
Oxford University Press, 2011, стр. X+461

Недавно објављен зборник радова посвећен је фундаменталном питању у области истраживања музике – анализи музичких феномена. Етномузикологија на глобалном нивоу данас се бави различитим локалним, специфичним музичким културама и прилагођава им своје истраживачке апарате, па се овај комплексан зборник може посматрати као скуп неколико достигнућа у том погледу. Компарација, као једна од базичних аналитичких метода, веома је наглашена у овој књизи, те њена примена може показати докле се стигло и у односу на дисциплинарни почетак у компаративној музикологији.

Проблемску окосницу, заједничку за изложене студије случаја, предочио је један од уредника у уводном излагању (J. Roeder, "Introduction", 3–16): „како се карактер музичког дела формира из појединачних звучних образаца и њихових позиција унутар културно условљеног поља могућности; како неке категорије звучних образаца (нпр. каденцирајућих) имају мање или више значајну улогу у различитим врстама музике; како организација ритма (као правилност, садејство деоница, осећај континуираности) осликава природу извођачког ансамбла; како генерална организација музике пружа могућности за своје локалне материјализације и друштвене и извођачке контексте; како музичари конструишу своје друштвене идентитете у односу на културне конвенције и на потребе саме музике” (5). Циљ зборника је био да се понуде одговори на интригантна питања о музичким репрезентацијама, когнитивним универзалијама и о делокругу музичке анализе.

У првом делу књиге представљене су особене анализе музике различитих култура ("Analytical Encounters with Music in Diverse Cultures"), из историјских извора и данашње праксе. У првом поглављу (N. Terauchi, "Surface and Deep Structure in the *Tôgaku* Ensemble of Japanese Court Music / *Gagaku*", 19–55) узета је у обзир јапанска дворска музичка пракса, која постоји преко хиљаду година. Уз помоћ комада *Eternaku* представљена је анализа музичких образаца од „површинских” до „дубинских” структура (односно, истакнута је спрега текста и контекста). Сагледани су ритмичка конструкција, темпо и форма, нотацијски системи, органолошка својства и технике свирања свих инстру-

мената, њихове деонице и међусобни комуникацијски односи, карактеристике модуса у којима се дело реализује, разлике у модулацији и транспозицији у поменутим структурама, а коначно, на основу анализе таблатура за поједине деонице покушана је реконструкција архаичног вида ове праксе (*tôgaku*).

У следећем поглављу (E. E. Leach, "Form, Counterpoint, and Meaning in a Fourteenth-Century French Courtly Song", 56–97) представљена је средњовековна дворска песма (G. de Machaut, *De petit po*) и контексти њених различитих извођења. Осим историјата, презентовано је истраживање употребљене контрапунктске технике, тонског, ритмичког и изнад свега, формалног организовања.

У трећем поглављу (J. Stanyek и F. Oliveira, "Nuances of Continual Variation in the Brazilian *Pagode* Song", 98–146) тематизовано је извођење популарне музичке праксе у Бразилу на примеру песме *Sorriso aberto*. Представљене су њене поетске, хармонске и мелодијске карактеристике, а наглашене су кометричке и контраметричке ритмичке поделе у различитим деоницама. Аутори су ову праксу истраживали не само кроз сопствено учествовање у музичком догађају већ и путем модификованог теренског приступа Симхе Арома (такође аутора у овој публикацији), који је подразумевао снимање сваке пратеће инструменталне деонице понаособ на основу слушања „идеалне” верзије, уз каснију студијску обраду. Из оваквог метода настао је информативан и занимљив интерактивни аудио-видео прилог, а чини се да би анализирање извођења у реалном контексту надргатило закључак у правцу актуелног проблема импровизације у музици.

Четврто поглавље (E. Ziporyn и M. Tenzer, "Thelonious Monk's Harmony, Rhythm, and Pianism", 147–186) имало је за сврху да читаоце упозна са специфичним извођачким маниром Телонијуса Монка на примеру песме *I Should Care*. Проблем је постављен у контекст историје и теорије џеза, а потом је Монков музички стил сагледан на основу обликотворних компонената у музичком току – хармонске, ритмичке и техничко-свирачке. Приложене су и графике које показују карактеристичну разлику између стандардног метроритмичког записа и извођења у стварном трајању.

Анализирајући комерцијални снимак извођења *ālāp*-а једног ситаристе, у петом поглављу (R. Widdes, "Dynamics of Melodic Discourse in Indian Music: Budhaditya Mukherjee's *Ālāp* in *Rāg Pūrīyā-Kalyān*", 187–224) аутор се водио идејом предочавања композиционих принципа ове музичке форме умногоме засноване на импровизацији. Пажња је усмеравана на три аспекта датог узорка: детаљно ишчитавање почетног сегмента (да би се уви-

дело како извођач уводи слушаоца), сагледавање архитектонике целог мелодијског процеса и испитивање појединих пасажа који илуструју интеракцију микро и макроформалних образаца. У тексту се реферише на концепте когнитивних схема везаних за тонске висине и мелодијску контуру. Развој форме сагледан је у односу на распоред фокалних тонских висина и фраза.

У наредном поглављу (L. Bunk, “Timbre-and-Form: The BSC and the Boston Improvising Community”, 225–263) изложена је савремена уско распрострањена музичка пракса, посебна по томе што се води буком као естетским идеалом и поетиком испитивања тембра и форме кроз слободну импровизацију на различитим звучним објектима (*Do It Yourself* акустичним и електронским) и уз коришћење нестандартних свирачких техника. Аутор је покушао да упркос избегавању задатих образаца приликом извођења, открије музичку форму помоћу исказа појединих музичара, слушања наступа и анализе транскрипције. Закључено је да (и) тембр може имати улогу основног градивног музичког елемента.

У седмом поглављу (N. Hesselink, “Rhythm and Folk Drumming /*P’ungmul*/ as the Musical Embodiment of Communal Consciousness in South Korean Village Society”, 263–287) аутор је описао типичну (вокално-)инструментално-плесну колективну праксу у Јужној Кореји и њене комуникацијске потенцијале. Представљена је анализа ритмичких образаца и констатована су њихова два основна, уједно комплементарна, организациона принципа – тзв. враћање и ојачавање (“recurrence” и “reinforcement”), односно понављање и повезаност деоница.

Осмо поглавље (V. L. Levine и B. Nettl, “Strophic Form and Asymmetrical Repetition in Four American Indian Songs”, 288–315) донело је анализу четири песме снимљене у временски и географски различитим околностима. Пажња је посвећена принципу „асиметричног понављања”, који је специфичан за индијански репертоар и усклађен са принципом цикличности, честим у традиционалној уметности дате заједнице. Реч је о строфичним облицима састављеним од музичког обрасца који се при понављању мења, и то: изостављањем, скраћивањем или продужавањем једне фразе, потом унутрашњим варирањем тонских висина, ритма или начина певања.

У деветом поглављу (L. Barwick, “Musical Form and Style in Murriny Patha *Djanba* Songs at Wadeye /Northern Territory, Australia/”, 316–354) кроз три слична примера компонованих аустралијских песама уз плес, интерпретиран је садржај поетског текста и аналитички је сагледан формални оквир. То је резултирало поређењем параметара као што су обрасци облика, инструментација, ритмичке и мелодијске одлике, род извођача.

У другом делу зборника проблематизована су поређења музичких феномена из различитих култура (“Cross-Cultural Analytical Comparisons”). Десетим поглављем (М. Tenzer, “Integrating Music: Personal and Global Transformations”, 357–387) један од уредника приступио је расправи о „супериорности” западњачке класичне музике над другим музичким културама и њиховој поредбености. Представио је и две компаративне анализе: најпре две дворске балинежанске композиције (из жанра *lelambatan*), а затим и поређење „нивоа музичке акције” ових комада са првим ставом *Клавирског кваријетта Оп. 47* Роберта Шумана (Schumann).

У једанаестом поглављу (S. Arom и D-C. Martin, “Combining Sounds to Reinvent the World: World Music, Sociology, and Musical Analysis”, 388–414) аутори су обрадили феномен *world music*, најпре освртом на његов историјат, обухватност и функционисање у друштву, а потом усредсређивањем на анализу деконтекстуализованог музичког текста. Испитана је структура седам примера, примарно сагледавањем њиховог метроритмичког садржаја, а дата је и њихова класификација на основу начина комбиновања градивних материјала у овој „синтетичкој музици”.

Закључно поглавље (М. Tenzer, “A Cross-Cultural Topology of Musical Time: Afterword to the Present Book and to *Analytical Studies in World Music* /2006/”, 415–439) написано је као осврт на ово, као и на претходно издање са сличном темом (које је аутор приредио и објавио уз подршку истог угледног издавача). Тадашњем настојању да се испитају дефинисање и перспективе студиозног приступа рашчлањивању, категоризацији и теоријским принципима различитих музичких пракси широм света, придодате су нове студије, те је сачињен типолошки и тополошки преглед разматраних музичких форми. Аутор је овим текстом као круцијалне музичке параметре одредио временску организацију (уведени су и њени кључни појмови: безмензуралност, пулсација, метар, круг, остинатни круг, отворено и затворено време), груписање музичких догађаја (конфигурација, обележје, група, идентитет, варијација, део, метакруг) и свеобухватни формални континуитет (застој /укључује појмове репетиције и цикличности/, трансформација /прокомпонованост/, прекид /промена/, издељеност).

Први проблем у бављењу феноменима фолклорних музичких пракси широм света подразумевао је нотацију, јер су начини транскрибовања и тумачења записа у непосредној вези са аналитичким решењима. Посебно су интригантни када је реч о импровизацији и тембру, очигледно све битнијим елементима за научну пажњу, те отуд иновирања западњачке и изворних нотација у

неким од радова. Под анализом музике у радовима је подразумевана елаборација музичке форме, а различити аспекти су сагледавани да би то употпунили. Форми је приступано примарно преко временског секвенцирања и сагледавања расподеле ритма. Може се рећи да су аутори генерално велику пажњу посветили процесима поделе, груписања и понављања који динамизују музички ток. Минуциозан приступ музичком тексту сарадника на издању је похвалан, али у неким случајевима је недостајала функционализација добијених резултата.

У књизи постоје и нарочито издвојене основне информације о ауторима, из којих се може закључити да је реч о компетентним познаваоцима материјала, као и *Индекс* (445–461), са сумираним поменутиим важним терминима, називима и именима, а наглашено је на којим се странама налазе суштинска објашњења за поједине одреднице. Књига је опремљена библиографијама и графичким прилозима (транскрипције, табеле, схеме и фотографије), а теже доступне звучне примере могуће је консултовати на пратећој веб-презентацији.¹

Промишљање темпоралности музике било је тема и у овдашњој (етно)музиколошкој литератури,² а одскора је пружен и знатан допринос успостављању аналитичког модела за форму у српској фолклорној вокалној музици.³ У зборнику су представљени конкретни резултати аналитике музичке форме на примерима различитих пракси, тако да се овим прегледом предвиђа његова употребљивост у обogaћивању аналитичких идеја у сусрету са локалним феноменима који се означавају као *world music*, као и са импровизованим изведбама.

Марија Думнић

¹ Видети: www.oup.com/us/acswm.

² D. Gostuški (1968) *Vreme umetnosti: Prilog zasnovanju jedne opšte nauke o oblicima*, Beograd: Prosveta; B. Popović (1998) *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd: Clio; Д. Лајић-Михајловић (2006) „Временска димензија епских песама”, *Музикологија* 6: 343–364.

³ С. Радиновић (2011) *Облик и реч: Закономерности мелодийског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе*, Београд: Факултет музичке уметности.